



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Le "clair-obscur" vu a travers le metadiscours dans quelques romans epistolaires

Author: Andrzej Rabsztyn

Citation style: Rabsztyn Andrzej (2005). Le "clair-obscur" vu a travers le metadiscours dans quelques romans epistolaires. W: M. Wandzioch (red.), "Le clair-obscur dans les litteratures en langues romanes" (S. 32-40). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Andrzej Rabsztyń

Université de Silésie, Katowice

Le «clair-obscur» vu à travers le métadiscours dans quelques romans épistolaires

Ce n'était pas seulement le travail des hommes qui rendait ces pays étranges si bizarrement contrastés ; la nature semblait encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même, tant on la trouvait différente en un même lieu sous divers aspects [...] Ajoutez à tout cela les illusions de l'optique, les pointes des monts différemment éclairées, le clair obscur du soleil et des ombres, et tous les accidents de lumière qui en résultaient le matin et le soir...

La Nouvelle Héloïse, lettre XXIII, à Julie¹

Poser le problème de la lumière dans la littérature française du XVIII^e siècle, c'est presque évoquer toute la problématique de son évolution. L'époque, qui se réclame d'une telle image-slogan, appréhende la réalité par le savoir et la raison, et plaide le désir de dire la vérité. C'est pourquoi les romanciers sont invités à solliciter des lecteurs, toujours davantage de confiance et de bienveillance à l'égard de leurs ouvrages. Ils s'effacent donc derrière les narrateurs des mémoires, des journaux ou derrière les scripteurs de lettres ; ils s'attribuent (avec une feinte modestie) le rôle d'éditeur ou de traducteur. Bref, pour reprendre la notion de Jan Herman, ils se servent du «topique du manuscrit authentique». Ces démarches, définies par la critique contemporaine comme la «fiction du non-fictif»², se manifestent d'abord dans le métadiscours des ro-

¹ J.-J. Rousseau : *La Nouvelle Héloïse*. In : *Idem : Oeuvres complètes*. T. 2. Paris : Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p. 76.

² J. Rousset : *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : Corti, 1962.

mans épistolaires. Ainsi, l'analyse des titres, préfaces et notes, menée en vue du «clair-obscur», constitue-t-elle notre contribution, tributaire des travaux sur l'épistolaire³, au débat, dont le thème envisage des connotations très riches.

Afin de rendre plus explicite encore la question du «clair-obscur» dans le cadre de cette étude, notre approche se propose d'abord un essai d'interprétation du terme. Un rappel succinct de la tradition du roman épistolaire pendant les Lumières nous permettra par la suite d'éclairer l'hypothèse du «clair-obscur» dans l'oeuvre de Sénac de Meilhan, *L'Émigré*, et celle de George Sand, *Jacques*.

A l'âge classique, la définition du «clair-obscur», proposée par Roger de Piles, est inhérente à toute représentation visuelle :

Clair-obscur est la science de placer les jours et les ombres ; ce sont deux mots que l'on prononce comme un seul, et au lieu de dire le clair et l'obscur, l'on dit le Clair-obscur, [...] ⁴.

Selon la définition donnée, le sens du mot s'exprime de façon distincte. En se référant à une idée concrète, la notion reconnaît une double apparence : l'une claire et l'autre obscure, ce qui peut indiquer le degré de luminosité car la disposition de ces derniers n'est pas forcément équilibrée. Complétée en 1699, la définition se réfère à l'art pictural :

Le Clair-obscur est l'art de distribuer avantageusement les lumières et les ombres, tant sur les objets particuliers, que dans le général du Tableau : sur les objets particuliers, pour leur donner le relief et la rondeur convenable : et dans le général du Tableau, pour y faire voir les objets avec plaisir⁵.

Force nous est de constater que la notion, dans son usage contemporain, nous renvoie à un seul concept.

Si les romanciers du XVIII^e siècle tiennent, faussement, à éclairer le message énoncé, les romantiques, pour qui la notion du «clair-obscur» semble plus appropriée, réussissent à exprimer son véritable «éclat».

Les Lumières observent en effet le narrateur se mettre à l'ombre d'une autre instance qu'est le rédacteur, le traducteur, enfin l'éditeur. Quoiqu'il rabaisse toujours son rôle, l'«éditeur» se préserve la fonction de régie qui consiste

³ Il s'agit notamment des travaux de Jean Rousset, cité note n° 2 ; de Laurent Versini : *Le Roman épistolaire*. Paris : PUF, 1979 ; de Regina Bochenek-Franczakowa : *Le Roman épistolaire à voix multiples en France de 1761 à 1782. Problèmes de forme : destinataire-destinataire*. Cracovie : Université Jagellone, 1986 ; de Jan Herman : *Le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire*. Amsterdam : Rodopi ; Leuven : Leuven University Press, 1989, et de bien d'autres.

⁴ Cité par R. Verbraeken : *Clair-obscur – histoire d'un mot*. Nogent-le-Roi : Éditions Jacques Laget, 1979, p. 26.

⁵ Ibidem.

à disposer ou à supprimer des lettres dans le recueil. Tout en restant très modeste, il manifeste sa présence déjà dans le titre du roman, comme le prouvent les deux premiers exemples ci-dessous : *Julie ou la Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes. Recueillies et publiées par J. J. Rousseau* (1761) et *Le Paysan perversi, ou les Dangers de la ville. Histoire récente mise au jour d'après les véritables Lettres des personnages. Par N.E. Rétif de La Bretonne* (1775).

La rhétorique des titres (façon d'intituler) consiste à illuminer le maximum d'informations possible. Les référents *formels*, comme «les lettres», «la correspondance» ou «les mémoires» ; *thématiques*, comme «les amours de deux amants», «les liaisons dangereuses» ou «les dangers de la ville» ; parfois *spatiaux*, par exemple, «habitans d'une petite ville au pied des Alpes» et enfin la fameuse formule «recueillies et publiées par...» ou «traduites par...», non seulement renseignent les lecteurs sur le contenu du livre, mais également les avertissent de son contenu ou mettent en valeur l'ouvrage. Il va sans dire que ce langage est soit mensonger, car par la mention de la forme du texte, les romanciers réalisent la poétique des prétendus documents écrits par les personnages eux-mêmes, soit ambigu, si on songe au titre du roman de Laclos : *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres*⁶.

Une fois que le titre a précisé la manière d'envisager le rôle du narrateur dans l'oeuvre, les préfaces, postfaces ou avertissements continuent à maintenir l'illusion de son authenticité. Présenter l'histoire du manuscrit et les motifs de sa publication, mettre l'écriture romanesque au service d'une cause externe, personnelle, morale ou sociale, contribuer au débat sur le roman, bref reprendre les préjugés traditionnels à l'égard du genre romanesque entraîne, comme nous venons de le préciser, soit à l'abandon total de toute prétention à un droit exclusif d'auteur, soit à un langage d'ambiguïté.

Ainsi nous distinguerons avec Genette la préface de type dénégatif (où l'auctorialité du texte est contestée par le romancier et les lettres sont présentées comme authentiques) et la préface authentique (où l'auctorialité du texte est assumée par le romancier qui peut considérer les lettres comme une fiction)⁷.

A l'époque des Lumières, les romanciers sont contraints d'affirmer le caractère réel des recueils. La question de la vraisemblance est d'autorité. La forme préférée est celle dont on peut ratifier l'origine du manuscrit, car le roman est soumis à un examen critique très sévère. Les meilleurs auteurs s'efforcent de renouveler la définition et les desseins du genre en les étalant dans

⁶ Selon Pierre Bayard, «voir dans les *Liaisons* un livre à finalité édifiante ne tient guère qu'y voir un texte libertin» (P. Bayard : *Le Paradoxe du menteur sur Laclos*. Paris : Minuit, 1993, p. 21).

⁷ G. Genette : *Seuils*. Paris : Seuil, 1987, p. 166.

les préfaces. Les attaques, manoeuvres défensives, contre-attaques s'y mêlent et s'y succèdent. Ils souhaitent le consacrer à la peinture réaliste de la société et de la psychologie. George May précise que : «L'exemple des romans de Richardson qui, combiné à celui de *La Nouvelle Héloïse*, devait fournir aux romanciers français des années 1760 une formule nouvelle, capable d'accorder réalisme et moralisme et d'échapper aux attaques persistantes des détracteurs systématiques du genre romanesque»⁸.

Si le métadiscours initial des romans par lettres de cette époque «éclaire les surfaces qu'il frappe, il laisse tout de même dans l'ombre celles qu'il ne frappe pas». L'«éditeur» cherche en effet à fournir des informations concernant l'histoire du texte, dont la provenance reste pourtant assez camouflée. Il s'avère que les lettres ont été «trouvées» dans un endroit peu crédible ou «traduites» à partir d'un manuscrit original qui, par ailleurs, n'est pas accessible. Dans leurs préfaces et avertissements, les romanciers accordent effectivement peu d'intérêt à la façon dont le manuscrit est parvenu à l'éditeur tout en soulignant sa conformité avec un prétendu original. L'«éditeur» affirme également avoir dérobé les vrais noms des personnages, brouille les pistes concernant leur origine ou les dates exactes de la naissance du manuscrit. Parfois il est amené à remettre en question l'histoire retracée. Laclos même écrit dans le premier métadiscours initial de son roman que «l'Auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et bien maladroitement, par l'époque où il a placé les événements qu'il publie»⁹. S'agit-il d'un paradoxe des «Lumières», ou d'un jeu explicite du «clair-obscur»? La critique d'aujourd'hui explique que sous l'Ancien Régime, la vérité de forme l'emporte sur la vérité de fond, et comme l'écrit Herman, «l'authenticité du manuscrit [...] répond bien aux exigences stylistiques de ce siècle [des Lumières]»¹⁰. Dans

⁸ G. May : *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. New Haven : Yale University Press & Paris : Presses Universitaires de France, 1963, p. 104.

⁹ P. Choderlos de Laclos : *Oeuvres complètes. Liaisons dangereuses*. Texte établi, présenté et annoté par L. Versini. Paris : Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, pp. 3-4.

¹⁰ Jan Herman explique que les deux types de vérité coexistent : elles se rattachent à la soi-disant authenticité du prototexte – vérité de fond et vérité de forme. Celle-là évolue à partir d'un paramètre extrinsèque, le point d'appui de cette vérité est situé en dehors du texte même, dans la réalité : est-ce que les faits présentés se sont produits ? Celle-ci se mesure selon un critère intrinsèque, situé à l'intérieur même du texte et concerne le style : est-ce que les personnages s'énoncent avec vérité ? Herman écrit que «ce désir d'authenticité est ancien. Désireux de présenter les événements racontés comme véritables, de nombreux auteurs se sont servis du topique du manuscrit authentique dès le XVII^e siècle et sans doute avant. Cependant, le renouveau d'intérêt dont jouit ce topique à l'époque qui nous intéresse [le XVIII^e siècle – A.R.] semble résulter moins de la volonté de faire voir des faits vrais que d'une préoccupation stylistique : "l'expression simple du coeur affligé [...] dédaigne un langage romanesque"» (voir J. Herman : *Le Mensonge romanesque...*, p. 122).

son deuxième métadiscours le «rédacteur» Laclos prétend avoir procédé à un tri considérable des lettres par rapport à l'original. Il soutient avoir été chargé par les tiers de mettre en ordre cette correspondance, qui ont consenti à y amputer des lettres inutiles. L'ordre qu'il avait proposé est celui des dates (élément du mimétisme formel). Aussi a-t-il pris soin de changer les noms des personnages, ce qui a pour effet le bien-fondé de leur existence. Enfin, il souligne la portée morale de l'ouvrage, déjà exprimée explicitement dans le titre¹¹.

La situation change visiblement avec les romans composés à la charnière des siècles et notamment avec le roman de femmes. Ces dernières assument leur travail d'auteur et considèrent souvent leurs ouvrages comme le produit de la fiction¹². Mais la littérature de cette époque est marquée notamment par la Révolution. Les auteurs n'échappent pas à ses conséquences et leurs oeuvres en gardent des traces plus ou moins explicites.

L'image de la Révolution et la façon dont Sénac de Meilhan la peint dans le métadiscours initial de l'*Émigré* se caractérise, nous semble-t-il, par un double jeu de «clair-obscur». Il est inhérent de la question du «vraisemblable» et du «romanesque».

Loin d'être quitte aux lois du genre, l'auteur reprend la question d'authenticité du recueil. Il évoque dans l'*Avertissement* et dans la *Préface*, une fidèle empreinte d'«une époque affreuse et unique» sur les lettres, ce qui garantit son caractère réel :

L'ouvrage qu'on présente au public est-il un roman, est-il une histoire ? Cette question est facile à résoudre. On ne peut appeler roman, un ouvrage qui renferme des récits exacts de faits avérés. Mais, dira-t-on, le nom du marquis de St. Alban est inconnu, il n'est sur aucune des tables fatales de proscription ; je n'en sais rien ; mais les événements qu'il raconte sont vrais, et l'on a sans doute eu des raisons pour ne pas mettre à la tête de ce recueil de lettres, les véritables noms de personnages¹³.

Le présumé éditeur insiste sur la vérité du fond, les faits relatés par le protagoniste sont réellement arrivés même s'il est difficile de l'identifier. Il va sans dire que la vérité de forme n'a pas la même portée. La seule information concernant le prototexte est que les lettres ont été écrites en 1793. Nous ignorons en revanche quel heureux hasard les a fait parvenir à l'«éditeur», ou si ce dernier a procédé à des retouches. Ainsi certaines indications restent camouflées.

¹¹ P. Choderlos de Laclos: *Oeuvres complètes...*, pp. 5–7.

¹² Le travail d'Eric Paquin en contient une étude approfondie (voir E. Paquin: *Le Récit épistolaire féminin au tournant des Lumières et au début du XIX^e siècle (1793–1837) : adaptation et renouvellement d'une forme narrative*, 1998, <http://www.pum.umontreal.ca/theses/pilote/paquin/these.pdf>).

¹³ P. Choderlos de Laclos: *Oeuvres complètes...*, pp. 1549–1550.

Dans un autre fragment de sa préface, l'«éditeur» se penche sur la confusion du vraisemblable et du romanesque :

[...] «la tragédie à présent court les rues». Tout est vraisemblable, et tout est romanesque dans la révolution de la France [...].

Les rencontres les plus extraordinaires, les plus étonnantes circonstances, les plus déplorables situations deviennent des événements communs, et surpassent ce que les auteurs de roman peuvent imaginer. Un joueur, homme d'un grand sang froid, se contentait de dire à l'aspect des coups les plus piquants ; «cela est dans les dés» : on peut dire de même au récit des plus singulières ou tragiques aventures, «cela est dans une révolution». Je n'en dirai pas davantage sur cet ouvrage ; s'il intéresse, je n'aurai pas eu tort de le publier, s'il produit un effet contraire, j'emploierais en vain tous les raisonnements pour m'en justifier¹⁴.

Ce qui par les lecteurs des époques précédentes ou futures pourrait être interprété comme une fiction, un produit d'une imagination pure, pour les contemporains de Sénac de Meilhan représente la réalité. Le tableau inclus dans les lettres, traite à la fois du romanesque et du vraisemblable, autrement dit du «jour» et de la «nuit».

Lorsque George Sand publie *Jacques* en 1834, le langage de mystification dans les paratextes semble ne pas être d'actualité ; les nouvelles tendances en matière de titrologie s'étaient déjà établies et *Jacques* en est un exemple¹⁵. Les autres formes du métadiscours manifestent aussi un progrès. Le roman de Sand possède quatre discours d'un personnage extradiégétique dont le statut est différent. Les deux premières voix extradiégétiques sont celle de George Sand, dont l'identité est confirmée par la signature. Dans sa dédicace, elle confie le roman à ces amis, M. et Mme A. Fleury¹⁶. George Sand attire l'attention du lecteur sur les «points faibles» : premièrement, elle «avait fait parler l'amour conjugal» ce qui, en effet, a été qualifié par la critique d'aujourd'hui comme le «langage des sourds»¹⁷ ; deuxièmement, le dénouement invraisemblable, qui à l'époque a causé des critiques acharnées. Le métadiscours en question manifeste également son caractère auctorial : il comporte non seulement la signature de l'auteur, mais aussi la mention du contexte de l'écriture du roman. Ce court passage renvoie le lecteur à l'évocation d'un travail proprement romanesque, à un travail assumé par l'auteur.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Léo H. Hoek trouve que les titres formés uniquement d'un prénom sont plus romantiques (L.H. Hoek : *La Marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris : Monton éditeur, 1981, p. 282).

¹⁶ G. Sand : *Jacques*. Éd. G. Lubin. Paris : Éditions d'Aujourd'hui, 1976, pp. i-ii.

¹⁷ Laurent Versini place Sand parmi ceux qui n'ont écrit que des «conversations entre les sourd-muets» (voir L. Versini : *Le Roman épistolaire*. Paris : PUF, 1998).

George Sand reprend la parole dans un autre paratexte, une *Notice*, qui est également auctorial :

Que *Jacques* soit l'expression et le résultat de pensées tristes et de sentiments amers, il n'est pas besoin de le dire. C'est un livre douloureux et un dénouement désespéré. Les gens heureux, qui sont parfois fort intolérants, m'en ont blâmé. A-t-on le droit d'être désespéré ? disaient-ils. A-t-on le droit d'être malade ? [...]

J'ai écrit ce livre à Venise en 1834, ainsi que *Leone Leoni* et *André*.

Signé : George Sand¹⁸

Cependant, les autres paratextes dans *Jacques* font entendre la voix qui n'est ni celle de l'auteur, ni celle d'un des personnages : elle appartient plutôt à un «éditeur» présumé du recueil. D'abord, il s'agit d'une information que l'on retrouve dans les notes de la lettre XLVIII, celle de Fernande à son ami Octave. La protagoniste commente les billets qu'elle avait eus de ce dernier, mais que le lecteur n'aura pas le privilège de lire. L'«éditeur» précise donc :

Le lecteur ne doit pas oublier que beaucoup de lettres ont été supprimées de cette collection. Les seules que l'éditeur ait cru devoir publier sont celles qui établissent certains faits et certains sentiments nécessaires à la suite et à la clarté des biographies ; celles qui ne servaient qu'à confirmer ces faits, ou qui développaient avec la prolixité des relations familières, ont été retranchées avec discernement¹⁹.

Ce passage est le premier à faire allusion à l'authenticité des lettres. On se pose la question de savoir pourquoi George Sand, qui dans les paratextes initiaux contrairement à la tradition du XVIII^e siècle renonce à l'illusion d'authenticité, décide de faire intervenir un «éditeur» dans le texte ? George Sand est loin d'aspirer, nous semble-t-il, à suivre les conventions paratextuelles du genre qui font la loi au XVIII^e siècle, tout au contraire, c'est pour favoriser le romanesque du récit qu'elle y recourt. Cette intervention prend alors un sens opposé à celui qu'il avait dans le roman épistolaire sous l'Ancien Régime. Cette hypothèse nous paraît juste lorsqu'on songe à l'épilogue dont le métadiscours relève également du dénégatif et qui est fort invraisemblable :

Depuis cette dernière lettre adressée à Fernande, dont parle ici Jacques, et qui arriva à Saint-Léon en même temps que ce billet à Sylvia, on n'entendit plus parler de lui ; et les montagnards chez qui il avait logé firent savoir aux autorités du canton qu'un étranger avait disparu, laissant chez eux son porte-manteau. Les recherches n'amenèrent aucune découverte sur son sort ; et, l'examen

¹⁸ G. Sand : *Jacques*..., p. iii.

¹⁹ Ibidem, p. 227.

de ses papiers ne présentant aucun indice de projet de suicide, sa disparition fut attribuée à une mort fortuite. On l'avait vu prendre le sentier des glaciers, et s'enfoncer très-avant dans les neiges ; on présuma qu'il était tombé dans une de ces fissures qui se rencontrent parmi les blocs de glace, et qui ont parfois plusieurs centaines de pieds de profondeur²⁰.

En effet, la conclusion du roman dresse un portrait d'un mari trop généreux qui, en apprenant l'amour de sa femme pour un autre, se décide d'abord, pour son bonheur à elle, à la laisser vivre comme elle l'entend, et se résout ensuite non seulement à s'éloigner d'elle, mais à disparaître, en se tuant probablement tout en laissant croire que son suicide n'était dû qu'à un accident fortuit, pour épargner tout remords à sa femme. Il n'est pas facile pour un lecteur de comprendre l'attitude du protagoniste ; l'«éditeur», qui informe le lecteur du sort de Jacques, reste assez laconique : il ne se prononce pas sur le sort des autres personnages. La fin manque de vraisemblance et il est, selon nous, hors de question de croire qu'il ne s'agit pas là d'une manoeuvre intentionnée de George Sand.

Ecoutons Regina Bochenek-Franczak qui commente cette double intervention de l'éditeur dans le roman :

On retrouve dans *Jacques* [...] un système de lettres occultées. Ce dernier est lié à la présence de l'«éditeur» qui sort de l'ombre deux fois dans le roman : dans une note explicative sur le choix nécessaire des lettres du «recueil» et à la fin du roman, où il «authentifie», en la confirmant, la nouvelle de la mort de Jacques annoncée dans sa dernière lettre. Cette «fiction du non-fictif» a ici un caractère des plus conventionnels. On ignore, par exemple, comment ces lettres sont parvenues à l'«éditeur», qui les a collectées et à quelle fin, quel était le motif de leur publication. Selon les conventions du genre, la présence de l'«éditeur» se manifeste, implicitement, à travers l'ordre des lettres. Comme aucun indice ne personnalise l'ordonnateur du courrier dans *Jacques*, le lecteur l'identifie à l'auteur, celui-ci ayant de la sorte renoncé au jeu des masques cher aux romanciers du XVIII^e siècle²¹.

Les deux paratextes cités, quoiqu'ils tiennent du type dénégatif, n'ont pas la même portée que ceux des romans du XVIII^e siècle, à défaut du métadiscours initial qui, dès le début, aurait façonné la lecture de manière à considérer le recueil de lettres en tant qu'authentique. Il s'agit, dans le roman de George Sand d'un double métadiscours d'encadrement dont les différents paratextes sont

²⁰ Ibidem, p. 397.

²¹ R. Bochenek-Franczak: *George Sand et le roman par lettres : le cas de «Jacques»*. In : *Le Chantier de George Sand, George Sand et l'étranger. Actes du X^e Colloque international George Sand (Debrecen, juillet 1992)*. Debrecen : Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, p. 32.

situés aux extrémités du texte qui, de plus se contredisent : le langage de la préface plaide le caractère fictif du recueil et le langage de la conclusion tient à l'authenticité des lettres présentées.

De cette façon le travail de l'auteur rend le tableau «bizarrement contrasté». Nous le trouvons «différent en un même lieu sous divers aspects». Car le message qu'il envoie est «différemment éclairé», grâce à quoi, le tableau reflète son «clair-obscur». Finalement, nous sommes amené à admettre que l'effet du «clair-obscur» n'est pas toujours gratuit, il est le fruit d'un travail conscient de l'auteur.

Si la notion du «clair-obscur» nous a paru perceptible déjà dans les «seuils» des romans par lettres, elle le serait sans doute encore plus dans les correspondances, qu'elles soient réelles ou fictives. Dans une lettre, le scripteur peut en effet transmettre certains messages de façon claire et explicite, tout comme il peut en laisser d'autres à l'ombre, en gardant le silence.